

PATRICIA CIFRE WIBROW y MANUEL GONZÁLEZ DE ÁVILA (Eds.)

CULTURAS DE LA SEDUCCIÓN



AQUILAFUENTE
A

Ediciones Universidad
Salamanca

DON JUAN DE ESPAÑA DE MARTÍNEZ SIERRA: UN MITO EN LA ENCRUCIJADA DE LOS AÑOS VEINTE

Begoña ALONSO MONEDERO
IES Venancio Blanco, Salamanca

Caedant arma togae.

(Cicerón, *De officiis*, I, 77)

EL TEMA DE «DON JUAN», «oriundo de España» –recordaba Ortega y Gasset en 1921– es «un tema eterno propuesto a la reflexión y a la fantasía», que está esperando «un temperamento generoso», capaz de alzarlo como una figura simbólica y universal, y de convertirlo en «símbolo de una simiente trágica» como Hamlet o Fausto. Para ello, frente a su terrible fama, habría que verlo con distancia, en una «perspectiva favorable», no juzgarlo, sino tratar de comprenderlo, y dotarlo de un nuevo ideal de heroísmo. Fueron varios artículos publicados en junio de 1921, con los que Ortega reclamaba una vuelta de tuerca a la figura de Don Juan (1947: 121). Parece anticipar en ellos la perspectiva que va a aportar un nuevo eslabón en la historia del mito en la escena española: el *Don Juan de España* de Martínez Sierra, obra en la encrucijada de los años veinte, que merece más atención de la que se le ha prestado.

Las causas de este desinterés tienen su origen en aspectos de distinto orden. Una de ellas tiene que ver con los problemas de autoría suscitados para el conjunto de la obra literaria aparecida bajo la firma de *Martínez Sierra*¹. Y, sin entrar en las razones que María Lejárraga personalmente adujo para «camuflar» su identidad bajo la firma de *Gregorio Martínez Sierra*, ni en las que la crítica ha podido interpretar, mantendré el nombre de *Martínez Sierra* (como María Lejárraga siempre hizo) para referirme a la escritora como autora de esta obra, y la analizaré bajo la consideración de que es María la dramaturga que sustenta el texto literario (Blanco, 1989: 13).

Los estudios sobre María Lejárraga como dramaturga apenas han reparado en la obra². Sorprende más el hecho por cuanto la escasa atención que esta pieza ha despertado

¹ Patricia O'Connor (2003) ha dejado suficientemente acreditado que la responsabilidad corresponde prácticamente en su totalidad a la mano de la escritora María Lejárraga, incluso dentro de la estrecha colaboración que mantuvieron los dos esposos, María y Gregorio, a lo largo de su matrimonio.

² Pérez-Rasilla (1996) se fija preferentemente en el periodo modernista y Patricia O'Connor (2003), a pesar de lo nutrido de su trabajo, no incluye en el extenso índice de obras estudiadas este *Don Juan de España*, que queda como un islote sin explorar en mitad de la trayectoria dramática de la Lejárraga. Quizá veamos nuevos frutos del Proyecto de Investigación «María Martínez Sierra (1874-1974). Vida y obra», que ha dirigido Juan Aguilera entre 2003 y 2005, ya que ha señalado en una entrevista el interés por esta obra, donde –según él– se puede encontrar «una curiosa y muy sugerente relectura del mito del don Juan» (Campal Fernández, 2007).

no va pareja al éxito y a lo que significó en la trayectoria del proyecto de *reteatralización* de la escena española de los Martínez Sierra, el llamado «Teatro del Arte». Gregorio Martínez Sierra, como empresario y como director, concentró sus esfuerzos en ofrecer un teatro artístico, sin renunciar al éxito de público, a través de la recuperación de autores clásicos españoles y europeos, de la pantomima, el simbolismo y la vanguardia (Rubio Jiménez, 1992: 259). La crítica reconoce su capacidad para detectar e importar del extranjero cualquier novedad, en especial las concernientes a la puesta en escena (Checa Puerta, 1992: 126). Son estos elementos innovadores de la dramaturgia, la música o los decorados, los que han llevado a la crítica a focalizar la pieza como espectáculo, dejándola desatendida en su textualidad³.

Una lectura atenta a la intertextualidad, implícita pero muy significativa, que presenta la obra puede desvelar algunas sorpresas y, en mi opinión, brinda una poco convencional propuesta del mito, una nueva *refiguración* del héroe en esta encrucijada de las primeras décadas del siglo veinte que implica la necesidad de incluirla decididamente en la serie literaria que conforma la trayectoria del don Juan. Durante el Romanticismo, Don Juan ha perdido su ser dramático para convertirse en una figura lírica (Casalduero, 1975: 7); a finales del XIX, el teatro costumbrista burgués censura al seductor, y trata de domesticarlo y convertirlo en «cabeza de familia y procurador del bienestar familiar», reforzando su preeminencia como figura masculina y patriarcal, dentro de un sistema de orden burgués, que era refrendado social y teatralmente (Fernández Urenda, 2012: 209-210). En las primeras décadas del XX, sin embargo, el personaje de Martínez Sierra va a adquirir un nuevo rostro, dentro de una propuesta más transgresora, que lo reclama como una figura ética sobre el tapiz de la Europa convulsa de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Esta reconversión, no tanto conversión, se materializa en el hermanamiento con su contrafigura femenina dentro de un destino común que los iguala.

Como confiesa María en su libro de memorias, el proyecto de *Don Juan de España* venía de lejos, bastante antes de que cuajara, en torno al Teatro Eslava, la compañía teatral de Gregorio Martínez Sierra y su «Teatro del Arte»:

Años hacía que Gregorio Martínez Sierra deseaba diésemos al teatro nuestra propia versión de *El burlador de Sevilla*. Apremios de trabajo más urgente y más fácil habían ido demorando la realización de sus deseos. Contribuyó no poco a la decisión de emprenderle el entusiasmo que la idea despertara en Manuel de Falla. No pensaba, ni nosotros tampoco, aprovechar el asunto para hacer una ópera; se trataba para él de componer una serie de números sueltos que habían de servir de música de escena. No menos ilusión que él poníamos nosotros en el proyecto (Martínez Sierra, 2000: 138).

María conoció a Manuel de Falla en París, en 1913. Al estallar la guerra, en agosto de 1914, Falla escapa de Francia a toda prisa. Cuando *Don Juan de España* se estrena en 1921, Falla ya está en Granada. Esos años que quedan comprendidos desde su encuentro en 1913 hasta la fecha del estreno en 1921 no solo son los de la fructífera colaboración que se materializa en espectáculos teatrales como *El amor brujo* (1915-1916) o *El corregidor y la molinera* (1917-1919), son, además, los años del apogeo del Teatro Eslava (1916-1926). Y son también, irónicamente, los años de una crisis personal de María, a partir de 1916 y hasta 1922, cuando se produce la separación definitiva del matrimonio Martínez Sierra, y cuando Gregorio deja a María para ir

³ Los decorados que deslumbraron el día del estreno del *Don Juan* en el Teatro Eslava el 18 de noviembre de 1921 fueron diseñados por Fontanals y realizados por Bürmann. La música fue obra de Conrado del Campo, después de que Falla, que fue principal animador del proyecto, acabara rechazándolo (Martínez Sierra, 2000).

a vivir definitivamente con la primera actriz de su compañía, Catalina Bárcena. Precisamente cuenta José Crespo —uno de los actores de la compañía—, que fue en aquella época, durante los ensayos del *Don Juan de España*, cuando él se hizo muy amigo de María Lejárraga. La escritora podía acudir a supervisar los ensayos, gracias a que, como autora exclusiva de la obra, según Crespo, no había incluido en ella ningún papel para la Bárcena (O'Connor, 2003: 77).

Más importante para nuestro interés es que estos años acotan el marco significativo de referencia temporal en que se gesta la tragicomedia. Un periodo que coincide en gran parte con el estallido, desarrollo y fin de la Gran Guerra europea (1914-1919), así como con el de un gran impulso del movimiento internacional feminista, en el que María formó parte activa en España. A principios de junio de 1917, María va a París a visitar hospitales, y sigue muy de cerca los acontecimientos de la guerra, como le comenta a Falla en sus cartas (Rodrigo, 2005: 192-193). En 1917 estalla también la Revolución bolchevique; el año del estreno de su *Don Juan* María Lejárraga participa ya en una campaña de recogida de alimentos para Rusia.

En su correspondencia con Falla, María expresa su preocupación por el horror de la guerra, y muestra especial sensibilidad ante el panorama desolador de la violencia en Europa: «Ha leído usted un libro de Henri Barbusse *Le feu*? ¿Quiere usted que se le envíe? Es terrible: la guerra de verdad» (Dolfi, 1998: 122). La novela de Barbusse, quien fuera voluntario en 1914, describe su experiencia en las trincheras con toda crudeza. Fue considerada una novela antimilitarista y pacifista, que retrata los horrores de la guerra y la situación de los soldados franceses con sobrecogedora frialdad. María le declara a Falla: «Yo, desde que le he leído, no puedo pensar en otra cosa, y soy más pacifista que nunca». Eran los primeros pasos de un camino que termina por hacerlos coincidir, cuando Henri Barbusse viene de visita a Madrid en julio de 1933, como representante de la lucha antifascista y por la paz.

Don Juan de España se fue redactando *in itinere* en hoteles de distintos países describiendo una trayectoria circular: concebida en Madrid, pasa por París, Viena, Berlín, y, de nuevo, París y Madrid. Dice María de ella que es una «comedia vagabunda», pero «ni una sola palabra de *Don Juan de España* está escrita ni pensada en Sevilla, patria del héroe». Este Don Juan que afirma su origen hispánico desde el título y lo repite en cada uno de los encuentros que tienen lugar en la obra, en realidad, es, por origen, factura e intención, mucho más un Don Juan europeo que «de España». Y llega a la escena española en un camino de vuelta desde Europa, muy oportunamente, pocos meses después de que Ortega y Gasset presentara a este personaje «vagabundo» en los artículos de *El Sol*, en junio de 1921, y la necesidad de *repatriar el mito*:

La figura de don Juan es uno de los máximos dones que ha hecho al mundo nuestra raza. No obstante, (...) Don Juan que fue siempre *un vagabundo*, vive emigrante en París, en Londres, en Berlín. Mejor o peor tratado, sigue blasfemando y seduciendo en francés, en inglés, en alemán. Lo que ahora ofrezco al lector es un ensayo de *repatriar* al turbulento personaje y una invitación a los mejores para que *dirijan sobre él su atención* (Ortega, 1921, cursiva mía).

En el origen del proyecto hay un ambicioso deseo de ofrecer una nueva versión del mito, como seña de identidad de una cultura que es hispánica. Para el productor teatral, el mito podía servir como pretexto para el lucimiento de artistas, actores, escenógrafos, músicos. Para la escritora, «un *juego de ingenio* y un empeño de trabajo hecho *a conciencia* y con *buen humor*» (Martínez Sierra, 2000: 138). Nada en la obra es casual, todo en ella revela una composición concienzuda y cargada de intención: un trabajo hecho a conciencia y en conciencia. Fijémonos que «este don Juan patriota», como dice Torrente Ballester (1968: 305), «renuncia al apellido de su clan y toma el nombre de

su nación», quizá por apelar a su origen hispánico en medio de un escenario de rango internacional y desmarcándose de su rancio abolengo familiar de Tenorio. Un Don Juan que recorre el camino de vuelta desde Europa hasta Sevilla, donde muere, y que, como veremos, «a mitad del camino» (acto IV) de vuelta a casa se encontrará en una nueva encrucijada.

Para ahondar en el sentido de la obra es oportuno tener en cuenta no solo al personaje central, en tanto que figura protagonista, sino considerar el mito como «relato», como conjunto de acciones que involucran al personaje principal, pero también al resto de los elementos, personajes y escenas, que conforman su contexto. Su personalidad es la del seductor, como en otras ocasiones, y en escena tiene ocasión de conquistar una tras otras a distintas mujeres europeas (en Italia, en Flandes, en París...). La obra posee una estructura episódica que se desarrolla en siete actos⁴. Como en Tirso, cada uno de los tres primeros presenta un cuadro diferente, un ambiente distinto y distintos matices en la réplica de los personajes femeninos que se relacionan con Don Juan, pero en todos ellos la sensualidad y el erotismo quedan subrayados. El productor Gregorio Martínez Sierra, en días próximos al estreno, llamaba la atención sobre que esa galería de personajes femeninos y de situaciones era, en realidad, más relevante que el supuesto protagonista. Sin embargo, quien queda deslumbrado por la variedad del movimiento escénico, música, vestuario, decorado, puede hurtarse a la sutil línea de coherencia textual que recorre el desarrollo de la obra.

Quimera, en el jardín galante italiano del primer acto, sueña, haciendo honor a su nombre, con el amor ideal de un príncipe que no acaba de llegar; o Mina, joven de la burguesía flamenca, novia en vísperas de su boda, a punto de convertirse en «el ángel del hogar», presentan una concepción sublimada del amor que acaba en frustración y desilusión. La primera no llega a conocer a su príncipe y en su lugar encuentra un burlador; Mina rompe «el collar de perlas» de su felicidad como funesto presagio, y cambia su amor tranquilo por la locura de un Don Juan infamador. Don Juan aparece aquí, intencionadamente, «para desengaño de niñas románticas» (Rodrigo, 2005: 64), que se identifican con modelos femeninos de la literatura amorosa contra los que arremete María Lejárraga en muchos de sus ensayos⁵. En el París frívolo del tercer acto, Juana, la esposa del criado de Don Juan, Pánfilo, representa a la mujer casada que protesta por su dependencia económica del marido y le avisa de que puede buscar en otros lo que éste no le da. La frivolidad de la mujer francesa se ilustra con Laurencia, nombre que evoca paradójicamente al personaje de *Fuenteovejuna*.

El recorrido de actitudes mostrado podría considerarse el de las distintas «estaciones» del amor, que conformarían en potencia todas las formas de experimentarlo a lo largo de la vida de una mujer (la inocente Quimera, la novia predispuesta en Mina, la mujer casada dependiente económicamente, la frívola e independiente). Don Juan las seduce a todas ellas, y ellas se dejan seducir, comprensiblemente, porque todas sienten verdaderas razones para aprovechar la ocasión de un amor que no volverá y, por ello, se rinden al impulso erótico de Don Juan. No hay censura, no hay una mirada crítica hacia unas u otras, sensualidad y erotismo rinden a todos. La dramaturgia abarca, de paso, dentro de la tragicomedia las distintas edades y situaciones del potencial público femenino de un patio de butacas, aunque advierte también de la imposibilidad del ideal amoroso.

⁴ En su versión completa editada (Martínez Sierra, 1921), desde la que cito, pues en el estreno en el Eslava se suprimió el acto III.

⁵ Como el dedicado a «La feminidad de Emilia Pardo Bazán» de 1905, cuyos personajes femeninos sí muestran la verdadera condición de fortaleza de las mujeres (Blanco, 2003).

Pero «en esta leyenda hay escenas de mediodía y de medianoche, virginidad y pecado, carne moza y masa cadáver, orgía y cementerio, beso y puñal» (Ortega, 1947: 126). Después del acto IV, el de su encuentro con Casilda, al que luego volveremos, los siguientes V, VI y VII tienen un carácter trágico. En ellos tiene lugar la muerte de Constancilla, la inocente gitana de la zambra de la que Don Juan se enamora al llegar a Sevilla, y también más adelante la de Don Juan. Ambos pierden la vida de forma accidental, pero violentamente. Constancilla por evitar la muerte a Don Juan, y este sacrificio se convertirá en el catalizador de la transformación del Don Juan de España.

Así, en el último acto, «Expiación», Don Juan aparece convertido a una vida de abnegación y penitencia en ayuda a los menesterosos en el Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla. Allí, a plena luz del día, mientras trata de pacificar a los pobres excluidos, acaba su vida al recibir por error una puñalada. No es, por tanto, su final provocado por un castigo de ultratumba, ni por la justicia divina; no hay juicio para Don Juan. Pero no deja de ser una muerte «a las puertas del infierno», pues es allí, en la miseria y en la pobreza, donde sufre las consecuencias de la intimidación y la violencia de los hombres, cuando menos lo merecía. En *Una mujer por caminos de España*, María Lejárraga se refería precisamente así a aquellos lugares que conoció en los suburbios de Madrid, donde «veía a diario la caridad luchando inútilmente con la miseria, con la enfermedad, la invalidez...», donde «era necesario buscar modo eficaz para hacer saltar de sus goznes —o al menos intentarlo— *las puertas del infierno*» (Martínez Sierra, 1989: 296). A Don Juan lo vence la *Realidad*, esa dama velada que le acompaña en distintos actos de la obra (Martínez Sierra, 2000: 140)⁶. Así que su redención procede de la expiación de sus culpas ante los hombres y no ante el cielo. Para el Don Juan de Martínez Sierra, morir parece ser, por fin, encontrar la paz, en una nueva forma de heroísmo, al «derramar su vida precisamente por algo que sea capaz de llenarla, por eso que —según Ortega— llamamos ideal» (1947: 126). El desenlace de la obra, además de destacar la gran coherencia de la escritora entre su obra dramática y ensayística, pone de manifiesto de forma anticipada ese ideal ético laico, que Cansinos-Assens (1998: 444) reconoce en el Don Juan de Azorín o en el de Mañara de los hermanos Machado:

Ambos donjuanes se convierten a una fe laica y adquieren cierto grado de laica santidad, elevándose del amor a la mujer al amor a todas las criaturas y a todas las cosas, en una suerte de sublimación franciscana (...) ejerciendo una benéfica actividad social.

En este punto, hemos de retornar al acto IV, verdadero meollo que entreteje toda la coherencia de una obra que no concede nada al azar. Italia, Flandes, París..., Europa ha quedado atrás. Han pasado diez años desde el acto III y Don Juan vuelve a España. De vuelta hacia tierras andaluzas, «caballero y escudero», dice la acotación, se presentan en una venta de los montes de Aragón. Preguntan si hay posada «para un caballero andaluz, que ha corrido el mundo de punta a punta, y *ha perdido el camino en una encrucijada al volver a su tierra*» (Martínez Sierra, 1921: 109 cursiva mía). La venta, donde vive Casilda, una moza de quince años, es cruce de caminos de un arriero, un estudiante, un soldado (mundo abreviado como el de las ventas del Quijote). Toda la escena tiene un indudable perfume cervantino, y en el escenario más realista posible, cada elemento adquiere un alcance simbólico o connotativo. Don Juan, como en otras ocasiones, irrumpe en la conversación en defensa de Casilda (también de resonancia quijotesca), cuando el soldado quiere tratarla con desprecio como si fuera una Maritornes, con las palabras

⁶ Ortega también apuntaba «no ha visto el verdadero Don Juan quien no ve junto a su bello perfil de galán andaluz la trágica silueta de la muerte, que le acompaña por dondequiera, que es su dramática sombra» (Ortega, 1947: 136).

del adagio clásico ciceroniano: «Caedant arma togae». Para que el arriero entienda, con pícaro reflejo le traduce «que donde haya sayas no valen espadas», y se coloca en una seductora actitud de Quijote, defensor de mujeres menesterosas y desvalidas.

Habla en este acto IV la autora con recursos de «autor implícito» (nombres, acotaciones, citas, alusiones...) a través de estos personajes que, bajo su estética realista, se proyectan como representaciones simbólicas, en un ceñido pulso de referencias intertextuales, históricas y literarias («De todas partes le llegan a uno voces, gestos, guiños», Ortega, 1947: 127). Y son las palabras que introducen a Don Juan en la venta aragonesa el mensaje cifrado que en un nivel metarrepresentativo se ofrece a lectores y público como una consigna. La cita ciceroniana encierra una exhortación moral, una insólita jerarquía de valores para un Don Juan que acaba de llegar de Europa. La acotación insiste en que estamos en el siglo XVI, pero el lema ciceroniano que propugna el Derecho frente a las Armas nos devuelve al contexto de la Guerra europea y al papel que las mujeres adoptaran frente al conflicto. Vuelve a apuntar Ortega con sospechoso acierto: «Los hechos concretos e históricos son solo pretexto, mísero esqueleto de una ideal fantasmagoría, y sirven al *significado universal que transportan, (...) como la rama al pájaro para dar al viento su canción*» (1947: 128, sub. mío). Las alusiones al cese de la guerra y a la violencia se multiplican en todos los niveles posibles de significación, adoptan un metalenguaje que hace de la literatura una metáfora. Y son la retórica y la poesía –la de Cicerón, la de Cervantes, la de Casilda (cuyo nombre de origen árabe significa ‘canto’ y también ‘poesía’)– la clave para comprender el gesto de Don Juan, y las consignas de los personajes que se reúnen en la venta aragonesa.

Allí, en esa *encrucijada* de caminos, se enfrentan las actitudes del soldado con las del estudiante, en improvisado debate de armas contra letras. Allí un Don Juan maduro, a mitad del camino –de su vida–, trata de seducir a Casilda o a Santa Casilda –como la llama el estudiante–, pero esta no se deja engañar por sus palabras galanas. Allí, el Don Juan más *extremado* trata por la fuerza de atropellar la castidad de Casilda al grito de «¡Santiago, y cierra, España!»; pero ella le descubre que es la hija de una de sus antiguas conquistas. Y en la *encrucijada* de una noche sin luna, Casilda, una mujer que sabe leer, es la única mujer que lo rechaza en escena, y representa a una nueva generación de mujeres realistas y no románticas, e instruidas, que, frente a las anteriores, soñadoras y burladas, como lo fue su madre por Don Juan, sabe enfrentarse al padre, es decir, a la autoridad patriarcal y clama: «¡Don Juan! ¡Don Juan! En nombre de todas las mujeres que han llorado por engaños de amor, yo te maldigo!» (122).

Santa Casilda la llama el estudiante, prendado de su amabilidad, y alude así a la figura de la santa del siglo XI sobre cuya leyenda escribiría Tirso de Molina su comedia de *Los lagos de San Vicente* y, al mismo tiempo, a la de la reina Isabel de Aragón. Ambas figuras histórico-legendarias comparten una misma leyenda, de tradición toledana, el milagro de las rosas, motivo de un famoso cuadro de Francisco de Zurbarán. Según esta, santa Casilda, al ser descubierta cuando visitaba a los prisioneros de la cárcel para darles de comer, contraviniendo la prohibición de su padre el rey, los panes que llevaba en el regazo se convirtieron en rosas. La doble alusión a santa Casilda o a Isabel de Aragón se refuerza por el hecho de que coinciden en ser hijas, nobles y cultas, de padres violentos y batalladores; en que las dos se rebelan contra esa violencia y contra sus padres, y en que las dos oponen a esa actitud una vida de caridad y amor al prójimo, ayudando a los prisioneros, o pacificando en el campo de batalla; en definitiva, se oponen a la violencia y al Don Juan «matamoros» más violento y atroz.

Frente al Don Juan extremado y violento de este acto, se alza el contrapunto del estudiante, cuya función es desenmascararlo ante su hija Casilda, momentos antes de que huya cobardemente de la venta. El estudiante, en el marco cervantino de la venta,

remite a la figura del bachiller Sansón Carrasco, el Caballero del Bosque (*Quijote* II, cap. XIV) que se declara enamorado de Casildea de Vandalia y que, por encomienda de su dama, debe hacer confesar a Don Quijote que «es más hermosa su Casildea que su Dulcinea». Entre Casildeas y Dulcineas, he aquí la alternativa planteada implícitamente: la actitud de Casilda es la nueva propuesta para la mujer moderna, frente al modelo sublimado de mujer que representa Dulcinea, la imagen estereotipada de la tradición literaria occidental.

Este acto IV –que María Lejárraga escribió en Viena, cuando asistía, junto a otras mujeres europeas y americanas, a uno de los congresos de la Asociación por la Paz y la Libertad– revela que este es un Don Juan, concebido particularmente «para seducir a las mujeres» que han de saber leer las consignas. En aquel momento, para María Martínez Sierra proponer el modelo de Casilda frente al de Dulcinea significaba tomar partido y promover una acción positiva en defensa de la paz. En aquellos años de gestación del Don Juan, su activismo político se basaba en el convencimiento de que la condición naturalmente pacífica de las mujeres debía contribuir al final de la guerra (Aguilera, 2004: 39).

Don Juan de España participó de un afán renovador en el campo de la escena española, en ese ángulo de inflexión de los años veinte. Pero constituyó también en su tiempo un serio esfuerzo por atraer al público, con un asunto aparentemente antiguo y anclado en la tradición, y hacia contenidos de modernidad a la sombra del «mito». «No hay mejor propaganda que la representación»: Martínez Sierra –María– estaba convencida de la fuerza pedagógica y persuasiva del teatro, tanto como de lo efímero de sus modos expresivos. La poesía, el teatro y el mito –encarnados en el canto de Casilda– fueron para esta dramaturga las mejores «armas» para seducir a las mujeres. Las referencias culturales e históricas se constituían entonces en reveladoras claves del mensaje trasgresor que se quería transmitir, bajo nombres avalados por la tradición hispánica legendaria. Casilda, Isabel de Aragón, Casildea de Vandalia se transfiguran, en la escena, en modelos alternativos al de las figuras patriarcales, y proponen en este *Don Juan de España* un paradigma de acción matriarcal, que aboga por la paz y le plantea cara a la violencia que invade el mundo en el momento de su escritura.

Desde un punto de vista hermenéutico, *Don Juan de España* requiere ser entendido en su dimensión semiótica, como una figura simbólica, y en su dimensión semántica referencial, trascendiéndose a sí mismo, apuntando, a través de sus gestos, a una nueva realidad. Pero «todo gesto necesita su interpretación», vuelve a indicar Ortega, y no siempre para hablar de la realidad es necesario utilizar el estilo del realismo. «Han olvidado estos presuntos realistas que la realidad histórica más fuerte es el vocabulario y sus eléctricas combinaciones» y «la realidad de la guerra no es sino retórica, torrentes de retórica» que inundan la escuela, los periódicos y los discursos políticos (Ortega, 1947). El lema ciceroniano *caedant arma togae* habla de la realidad de la guerra (resuena en la voz de Quimera ya en el primer acto: «Contra voluntad de mujer no valen espadas»), y presta a este Don Juan *repatriado* un impulso ético, y, en tanto que baluarte de una *virtus* cívica, lo erige en un héroe hispánico de alcance europeo. Y también, como símbolo universal, alcanza a representar en el ser humano la tragedia de quien, en el amor como en la guerra, persigue quimeras, ideales inalcanzables.

¿Hasta qué punto los contemporáneos se reconocieron en esta *refiguración* del mito? Algunos, como Ortega y Gasset, debieron ser privilegiados cómplices del proceso de gestación y factura de la obra, según hemos podido ir viendo. No de otra manera pueden explicarse las innumerables coincidencias, señales o pistas (no hemos apuntado más que algunas de ellas) para una nueva proyección del mito, como las que se ofrecen en los artículos reunidos en su «Introducción a un *Don Juan*», pero

publicados cuatro meses antes del estreno de la pieza teatral. No parece aventurado afirmar que, sin referirse a él explícitamente, era este de Martínez Sierra el Don Juan que se amparaba en la autorizadísima y prestigiosa opinión de Ortega.

En cualquier caso, en el ejercicio hermenéutico de la comprensión de los textos, lo importante es que todos compartimos un gran archivo de referencias y comentarios sobre aquellos que pertenecen a la cultura colectiva. Dentro de esa cultura colectiva, o llamémosla memoria histórica cultural, ha de ser imprescindible la referencia de María Martínez Sierra, si de revisar se trata la mítica figura de Don Juan.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE, J. (2005). «María Martínez Sierra: artículos feministas a las mujeres republicanas». *Berceo* 147, pp. 7-40.
- BLANCO, A. (1989). «Introducción». En *Una mujer por caminos de España*, María Martínez Sierra, pp. 7-42. Madrid: Castalia, Instituto de la Mujer.
- (2003). *A las mujeres: Ensayos feministas de María Martínez Sierra*. Logroño: Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos.
- CAMPAL FERNÁNDEZ, J. L. (2007). «Aguilera Sastre estudia a María Martínez Sierra» (Entrevista a Aguilera Sastre). *La Ratonera, Revista Asturiana de Teatro* 20, mayo, pp. 110-109 [http://www.laratonera.net/numero20/n20_lejarraga.html (consulta el 15-VII-2012)].
- CANSINOS-ASSENS, R. (1998). *Obra crítica*, t. II. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- CASALDUERO, J. (1975). *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- CHECA PUERTA, J. E. (1992). «Los teatros de Gregorio Martínez Sierra». En *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, D. Dougherty y M.^a F. Vilches de Frutos (coord. y ed.), pp. 121-126. Madrid: CSIC.
- DOLFI, L. (1998). «Falla y el *Don Juan de España* (1921) de Martínez Sierra». En *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX: literatura y cine*, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (coord.), pp. 95-127. Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ URENDA, F. J. (2012). «Don Juan ante el teatro costumbrista burgués: la censura del seductor como reinterpretación del ideal de masculinidad». *RILCE* 28, 2, pp. 406-422.
- MARTÍNEZ SIERRA, G. (1921). *Don Juan de España*. Madrid: Editorial Estrella.
- MARTÍNEZ SIERRA, M. (1989). *Una mujer por caminos de España*. Madrid: Castalia.
- (2000). *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Valencia: Pretextos. (1.^a ed.: México, 1953).
- O'CONNOR, P. W. (2003). *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1947). «Introducción a Don Juan». En *Obras completas*, VI, pp. 121-137. Madrid: Revista de Occidente.
- PÉREZ-RASILLA, E. (1996). «El teatro de María Martínez Sierra. Una tentativa de análisis global». En *Teatro escogido*, María Martínez Sierra, pp. 21-62. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- RODRIGO, A. (2005). *María Lejárraga. Una mujer en la sombra*. Madrid: Algaba.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1992). «Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)». En *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, D. Dougherty y Vilches de Frutos (coord. y ed.). Madrid: CSIC.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1968). *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.

LA SEDUCCIÓN NOS HA ACOMPAÑADO desde siempre, como práctica y como teoría que sobrepasa con mucho la esfera del erotismo y en cuyas representaciones históricas podemos leer un fragmento de lo que somos, un capítulo de nuestra antropología cultural. A ello nos invitan los ensayos recogidos en este volumen, explorando las múltiples acepciones del concepto de seducción según los distintos regímenes de discurso y formas de saber en los que se inscribe. Para la religión, la seducción opera como un sinónimo del «pecado»; para la retórica, de la «persuasión»; para la semiótica, de la «manipulación»; para las ciencias políticas, del «poder»; para la psicología, del «narcisismo»; para la filosofía y las ciencias sociales, del «dominio» o de la «violencia simbólica». Junto a la marca negativa que porta el término, asociado tradicionalmente con las nociones de engaño, de trastorno, de error, de incumplimiento del deber, de culpa o de desvío de la norma, sale a relucir una segunda vertiente opuesta de su significado, lúdica y hedonista, débil y minoritaria hasta hace poco, pero tan antigua como la primera, y no menos reveladora. También a esta segunda versión, liberal y liberada, de la seducción se le ha seguido aquí el rastro, desde sus primeras manifestaciones en la antigüedad greco-latina hasta su omnipresencia actual como síntoma cultural de las sociedades multimediáticas y globalizadas del capitalismo tardío.



Ediciones Universidad
Salamanca

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LITERATURA
GENERAL Y COMPARADA

ISBN 978-84-9012-447-5



9 788490 124475